

DANIEL SENISE: ASPECTOS DE SUA POÉTICA

Patrícia Bertin¹

Resumo: O presente artigo busca analisar alguns aspectos da poética do artista Daniel Senise por meio do exame de seis de suas obras, as quais demonstram elementos de seu percurso criativo, que acompanham e determinam seus procedimentos, bem como as relações possíveis que constroem com o imaginário do público, adicionando-lhes mais camadas de significação. Iniciando sua trajetória nos anos 1980, informado pelo retorno da pintura, o artista tem uma rápida absorção pelo mercado, com uma influência inicial do neoexpressionismo, mas já apontando para os temas que lhe seriam recorrentes, de lidar com memórias, vestígios, ausências e presenças e o mistério. As obras analisadas demonstram como essas temáticas se estruturam em seu fazer criativo e as relações tramadas com o imaginário do público. A construção de sua poética, presente nos trabalhos abordados, constitui-se conjuntamente com a intensa exploração de diferentes materialidades feita pelo artista, que o levam ao abandono do pincel e a incorporação do acaso e a elaboração de um relevante conceito, capaz de traduzir essas operações, do Sudário-Memória. O artigo tem como principal aporte teórico os textos de Cecília Almeida Salles sobre os livros de Daniel Senise, da mesma forma que autores como Bernardo Mosqueira, Maria Carolina Duprat Ruggeri, dentre outros.

Palavras-chave: Daniel Senise; Poética; Percurso criativo; Espectador.

¹ Mestranda no Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes da Unespar (PPGARTES); Pós-graduada em História da Arte e Curadoria pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR); Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Artista Plástica, arte-educadora, advogada, nascida e residente em Curitiba-PR. Últimas exposições coletivas que participou: "Vórtice" de 2022, realizada pela turma de tópicos especiais em curadoria na EMBAP; e "O inesperado só tem nome depois que aparece" de 2021, realizada pela Feira Estopim. E-mail: patibertin@hotmail.com. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/7833842429560678>.

DANIEL SENISE: ASPECTS OF HIS POETICS

Abstract: This article seeks to analyze some aspects of the poetics of the artist Daniel Senise through the examination of six of his works, which demonstrate elements of his creative path, that accompany and determine his procedures, as well as the possible relationships they build with the imaginary of the audience, adding more layers of meaning to the works. Starting his career in the 1980s, informed by the return of painting, the artist was quickly absorbed by the market, with an initial influence from neo-expressionism, but already pointing to the themes that would be recurring to him, of dealing with memories, traces, absences and presences and the mystery. The works analyzed demonstrate how these themes are structured in his creative work and the relationships woven with the public's imagination. The construction of his poetics, present in the works discussed, is constituted together with the intense exploration of different materialities by the artist, which lead him to abandon the brush and incorporate chance and the elaboration of a relevant concept, capable of translating these operations, the Shroud-Memory. The article's main theoretical basis are texts by Cecília Almeida Salles on the books of Daniel Senise, in the same way as authors such as Bernardo Mosqueira, Maria Carolina Duprat Ruggeri, among others.

Keywords: Daniel Senise; Poetics; Creative path; Audience.

Introdução

O presente artigo busca analisar alguns aspectos da poética do artista Daniel Senise por meio do exame de seis de suas obras, que se entende apresentarem tais elementos poéticos - os quais acompanham e determinam seus procedimentos -, bem como refletir sobre as relações possíveis construídas com o imaginário do público, adicionando-lhes mais camadas de significação. Antes de passar às análises pretendidas, porém, cumpre tecer algumas considerações sobre o início de sua trajetória artística, com ênfase em momentos significativos à composição de seu “universo imaginário” (Salles, 2001, p. 117).

Daniel Senise iniciou sua carreira como artista plástico em 1981, um ano após formar-se no curso de engenharia pela UFRJ, ao frequentar a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) no Rio de Janeiro (Ruggeri, 2013, p. 19). A pintura foi o meio por ele eleito para iniciar suas experimentações artísticas, mais especificamente, uma pintura expressiva de intensos grafismos, muito inspirada pela produção neoexpressionista do artista alemão Markus Lüpertz (Ruggeri, 2013, p. 20).

A partir daquele momento, conforme apontado pelo curador Bernardo Mosqueira (2019, p. 69), Daniel Senise teve uma rápida assimilação pelo campo da arte. Em 1984, de aluno passou a atuar como professor na EAV, sendo um dos 123 artistas participantes da emblemática exposição ali ocorrida, intitulada “Como Vai Você, Geração 80?” (Mosqueira, 2019, p. 19; Ruggeri, 2013, p. 20). Nesta ocasião, Senise apresentou a obra “Sansão” (1984), pintura de proporções monumentais, feita sobre um plástico laranja com uso de tinta preta, branca e possivelmente um pouco de vermelho (Senise, 2006, p. 9; Ruggeri, 2013, p. 20). Em sua composição era representada uma figura humana estilizada, cujos braços estendidos pareciam segurar/empurrar duas das colunas de sustentação do prédio histórico da escola, nas quais a pintura estava afixada, em frente à piscina (Name, 2015, p. 166).

Segundo Flávia Corpas (2018, n.p.), disposta entre as colunas da Escola do Parque Lage a pintura ganhava a dimensão de uma instalação. Faz-se interessante destacar que referida obra já indicava o percurso que seria recorrente às produções do artista, de aguçar o imaginário do espectador ao

estabelecer relações com o espaço no qual se encontram, ou com as citações e referências a imagens da história da arte que se apresentam de maneira não explícita. Em “Sansão” a figura ganhava vida, ao parecer se tratar de um gigante, destruindo ou tentando amparar as estruturas do prédio, abalado pelas velozes mudanças no campo artístico.

A exposição “Como vai você, Geração 80?” foi um evento de grandes repercussões, não apenas pela atenção midiática com que foi recebida, como também pelo fato de ter marcado uma geração de artistas e deixado um legado que, de alguma maneira, os acompanha até hoje, como no caso de Senise (Mesquita, 1998, p. 11; Farias, 2009, p. 59). O contexto social brasileiro à época era de um período de importantes mudanças, que em 1985 culminaram no fim da ditadura militar e instauração de um governo democrático com intenso fomento à indústria cultural, a fim de promover manifestações culturais que correspondessem com o momento vivenciado (Mesquita, 1998, p. 11). Sendo oportunizado o surgimento de diversos eventos ligados às artes, os jovens que outrora haviam experienciado uma grande repressão e escassez de manifestações desse tipo, com a democratização consumiam intensamente os produtos culturais e também, no caso de alguns, contribuía para sua produção (Farias, 2009, p. 19).

Este período foi igualmente marcado pelo fenômeno do “retorno à pintura”, percebido tanto no cenário internacional, quanto nacionalmente, correspondendo a eleição da pintura por diversos artistas como seu principal meio de expressão, em contraste com as proposições conceituais de décadas anteriores, consideradas por críticos defensores do “retorno” como cerebrais e herméticas (Canongia, 2010, p. 7-9 e 38). O posicionamento contrário a essa tendência, por sua vez, julgava tratar-se de um projeto conservador, que rechaçava as propostas ligadas ao modernismo (Canongia, 2010, p. 23). De fato, a pintura tornava-se a “menina dos olhos” da mídia e dos eventos culturais mais difundidos. Segundo Mesquita, os artistas participantes da exposição do Parque Lage foram recebidos:

[...] com uma unanimidade quase total de crítica e de público como a expressão da força renovadora das artes plásticas nacionais, como uma demonstração da liberdade criativa dos nossos artistas. Além disso, a volta à pintura proposta pelos trabalhos confirmaria o talento natural e a vocação da arte brasileira à contemporaneidade, pois o

mesmo acontecia simultaneamente no resto do mundo. (Mesquita, 1998, p. 11)

Era um momento propício à assimilação de novas proposições artísticas na ânsia por uma renovação tanto política, quanto cultural. Baxandall (2006, p. 98), em sua obra “Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros”, ao tratar sobre os cubistas, aponta que um dos modos orgânicos de artistas adquirirem notoriedade seria fazendo parte de um grupo assim reconhecido. Ocorre que a geração representativa daquele período não se formou de modo orgânico, ou mesmo por ela organizado, mas muito por necessidades e conveniências surgidas desse contexto, orquestradas pela imprensa, galerias, críticos e demais instituições interessadas (Pedrosa, s.d., p. 32). Segundo Pedrosa (s.d., p. 32), a “geração 80” não teria sido um movimento homogêneo, mas um rótulo conferido pela mídia aos artistas participantes de uma determinada exposição. E se em um primeiro momento a assimilação havia sido unânime, ao final dos anos 80, a agitação em torno desse grupo não se sustentou (Pedrosa, s.d., p. 32). Tanto foi assim, que com o passar dos anos os artistas que ainda mantiveram relevância passaram a ser intitulados como “sobreviventes” desse retorno à pintura, a exemplo de Daniel Senise (OBRA..., 1997, p. 1).

Em seu texto, Baxandall menciona o importante papel da imprensa cultural na figura de Apollinaire ao divulgar artistas como Picasso, destacando tratar-se de um “bom artista” por ter uma produção inovadora (Baxandall, 2006, p. 100). Papel similar foi exercido por críticos e pela imprensa ao colocar Senise nessa posição de sobrevivente, identificando a singularidade dos desdobramentos de seus trabalhos, como a exemplo do artigo de Fernando Cocchiarale que apontou a qualidade da produção de Senise como uma possível alternativa à nova pintura brasileira (Cocchiarale, 1989, p. 67).

Ao tratar sobre a abordagem semântica, o professor de história da arte e pesquisador, Artur Freitas (2004, p. 17), menciona uma propriedade da produção artística de irradiação de novos significados, impactando na reconfiguração da ideia que temos sobre ela. Ruggeri, ao analisar a obra “Sansão” menciona que: “A gigantesca figura atlética derrubando as colunas do ‘templo’ é uma potente metáfora, que traz à tona a relação da arte com as instituições e com o estado da pintura nos anos 1980” (Ruggeri, 2013, p. 20). Se

em um primeiro momento, os significados que irradiava faziam com que possivelmente a víssemos como representativa desse período de quebra e ruptura de uma operação antiga (pintura em “decadência”), para introdução do novo, em um segundo momento “Sansão” pode ser interpretado não como quebrando as pilastras de sustentação, como na história típica ao personagem, mas como um ente que sustenta a carcaça de uma arquitetura prestes a ruir, ao se considerar o título de “sobrevivente” que Senise passou a carregar (Obra..., 1997, p. 1).

A exposição ocorrida no Parque Lage foi determinante para a projeção do artista carioca no mercado, assim como sua participação na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985 (Mosqueira, 2019, p. 69), também marcante no sentido de conduzir a leitura sobre sua posição como artista, de integrante de uma geração e posteriormente seu sobrevivente. Trata-se de um percurso temporal e social que confere estratos de significação na interpretação da produção do artista e de sua pessoa como tal. Percebe-se, neste sentido, o caráter semântico mencionado por Freitas, o conteúdo que a imagem e o artista assumem a partir das significações que lhe são atribuídas (Freitas, 2004, p. 14). Significações essas intensificadas à medida que suas experimentações materiais se adensam e as relações com o imaginário do espectador se ampliam.

Com relação aos desdobramentos de sua produção artística, que trouxeram o reconhecimento de sua continuidade como um artista relevante no sistema das artes, e que igualmente conferiram uma maior profundidade em suas operações e questões poéticas, destacam-se dois importantes momentos: o abandono do pincel para a exploração de outros materiais e possibilidades pictóricas, e a incorporação de um acidente ocorrido em seu ateliê (Ruggeri, 2013, p. 22). Ambas ocorrências contribuíram para a construção de seu universo imaginário tanto na relação do artista e sua obra com o público, quanto na relação do artista com a construção de seu campo poético.

Sobre esse acidente, em um determinado episódio, Senise preparou tecidos no chão, os quais seriam as telas que levaria para participar de uma exposição em Paris e, ao levantá-los, percebeu que o chão de seu ateliê havia sido captado no avesso (Ruggeri, 2013, p. 22). Considerando interessante o resultado obtido, apropriou-se do acaso, passando a buscar uma definição poética às novas operações práticas que dali partiram (Ruggeri, 2013, p. 22).

Outros dois artistas passam, então a ter grande relevância na produção de Senise, como Marx Ernst, inventor da técnica de frotagem e Sigmar Polke, com o qual o artista carioca aprendeu sobre a não neutralidade dos suportes, e que todos os elementos participantes da composição pictórica partem de sua escolha e conferem diferentes atributos de materialidade e vibração à obra (Ruggeri, 2013, p. 23; Mosqueira, 2019, p. 72).

Senise sempre tivera uma forte relação com a imagem, estabelecida desde sua infância ao deparar-se com a obra de pintores renomados por reproduções em livros de arte (Ruggeri, 2013, p. 19). As telas que produzia na década de 1980 eram compostas por figuras vindas de seu cotidiano, como hélices, um cisne, um manequim, dentre outras que ao habitarem o plano pictórico, apresentavam-se fragmentadas, descontextualizadas, contribuindo para a formação do mistério e o estímulo do devaneio do espectador (Ruggeri, 2013, p. 19; Morais, 1986, p. 1; Morais, 1992, p. 1).

As figuras por ele representadas em suas obras, neste período e posteriormente, não seriam fruto de sua imaginação, mas decorrentes de sua experiência no mundo, tratando-se de citações a imagens do cotidiano, da história da arte, de enciclopédias e livros de sua família (Riani, 1996, p. 1). Contudo, o processo de construção dessas imagens, o seu deslocamento e incorporação na elaboração pictórica do artista, partem de uma intensa formulação poética, um processo imaginativo que Cecília Almeida Salles (2001, p. 98) chamou de “percurso criativo”. Conforme será adiante abordado, trata-se de uma trama de deslocamentos correspondentes aos assuntos presentes em sua dimensão poética, de trabalhar com restos, com memórias, com ausências e presença e a manutenção do mistério, elemento considerado essencial por Senise (Iovino, 2011, p. 27; Mosqueira, 2019, p. 9 e 85; Salles, 2001, p. 104 e 109). Suas obras são um convite a operação imaginativa do público de investigar as superfícies construídas pelo artista, ou as proposições tridimensionais que alcança, e as novas relações por elas estabelecidas.

2 Questões de seu universo poético e procedimentos

Cecilia Almeida Salles, ao tratar sobre os livros do artista, feitos de 1988 à 1999, demonstrou o fato de sua poética ser construída sem uma total

compreensão prévia, mas ao longo de sua prática artística na exploração de diferentes instâncias e materiais (Salles, 2001, p. 100 e 104). Segundo a autora, percorrendo as páginas desses documentos o “universo imaginário” de Senise vai sendo elaborado, em meio a anotações textuais e imagéticas, que expõem: “[...] lembranças, registros de sonhos, pensamentos sobre arte, discussões sobre o ato criador, reflexões sobre a pintura, experimentações de imagens, questionamentos sobre projetos e sobre obras já expostas” (Salles, 2001, p. 98-99 e 117).

Nos livros é possível verificar um conceito importante relacionado a diversas operações e desdobramentos recorrentes em sua prática, o “Sudário-memória” (Mosqueira, 2019, p. 76). Devido ao acidente ocorrido em seu ateliê, o artista passou a incorporar as monotípias do chão como fundo às suas composições pictóricas feitas com o uso da tinta à óleo (Mosqueira, 2019, p. 79-80). O subsequente abandono do pincel e a adoção de outros procedimentos, refletiam seus questionamentos sobre a linguagem da pintura e seus componentes (Name, 2015, p. 163-164). Com o passar do tempo, substituiu o linho pelo cretone, tecido com maior permeabilidade, realizando uma mistura de cola com água e em alguns momentos pigmento, para despejar sobre o pano disposto no piso e proceder com as impressões em diversos locais, como seu próprio ateliê ou edifícios abandonados (Cochiarelli, 1989, p. 66; Pedreira, 2008, p. 20). Em se tratando de outros desdobramentos do “Sudário-Memória”, Bernardo Mosqueira (2019, p. 77) menciona o momento em que os tecidos deixam de ser fundos e ganham protagonismo ao serem recortados e colados nas superfícies bidimensionais, em composições representativas de diferentes arquiteturas; ou mesmo na operação de impressão de pregos nos panos, por meio de sua oxidação.

Ao proceder com essas impressões, Senise compunha os seus sudários, tecidos que trazem a representação do objeto, ao mesmo tempo que são elaborados a partir da sua própria matéria, como o sudário de Turim, pano que, segundo a cultura cristã, teria a representação da face de Cristo, nele impressa através de seu próprio suor (Senise, 2006, p. 24-25; Mosqueira, 2019, p. 80). Outra relação possível, feita por Mosqueira (2019, p. 80-81), seria o fato do sudário cristão, assim como aqueles produzidos por Senise, atingirem um resultado que remete a uma pintura, sem a ação da pincelada. Através de seus

vestígios, materializa-se uma recordação do objeto, que já se encontra muito distante ou inexistente (Mosqueira, 2019, p. 80-81).

Ao extrair essas materialidades o artista estaria se apropriando das memórias ali presentes, das lembranças de pessoas e animais que eventualmente passaram pelos pisos, dos objetos e móveis que ali se acomodaram, da poeira, sujidades e demais vestígios do transcurso do tempo, capazes de recontar a história do espaço (Iovino, 2011, p. 21), ou mesmo as memórias presentes na materialidade deixada pelos pregos, contando-nos sobre a narrativa de sua deterioração. Em uma de suas anotações, Senise discorre sobre seu entendimento acerca do “Sudário-memória”:

Sudário e memória não são dois temas, mas dois polos que estabelecem uma relação da pintura (plástica portanto física) com uma questão humana (e memória); ‘O sudário é o registro de um evento. A pintura como sudário é ao mesmo tempo a representação e o objeto. (Salles, 2001, p. 108)

Um de seus trabalhos que guardam forte relação com esse conceito, seria a obra “Retrato da mãe do artista” realizada em 1992 (Ruggeri, 2013, p. 48). O artista carioca fez referência a obra “Arranjo em cinza e preto” (1871), do pintor norte-americano James McNeill Whistler, (Ruggeri, 2013, p. 48), na qual Whistler representa a figura sóbria e perfilada de sua mãe sentada em uma cadeira. Senise aproveitou apenas a silhueta da mãe em sua produção, cujo fundo foi formado por manchas de sua operação de monotípias do chão (Mosqueira, 2019, p. 77), e a figura central foi composta por inúmeros filetes alaranjados, fruto do processo de oxidação dos pregos, os quais, com sua ferrugem, preenchem a silhueta da mãe (Ruggeri, 2013, p. 48). Presente em muitos de seus trabalhos, em diferentes composições, Salles (2001, p. 114) menciona ser o prego um exemplar imagético significativo no universo imaginário de Senise.

Conforme apontado por Maria Carolina Duprat Ruggeri (2013, p. 48) e se tratando de um dos temas recorrentes em sua poética, nessa obra Senise evidencia não apenas as memórias dos objetos, mas igualmente um jogo de presenças e ausências. Os rastros deixados pelos pregos ou provenientes do solo apontam para a existência das pessoas ou desses objetos na obra, ao

mesmo tempo que sinalizam sua falta. O espectador pode observar esse duplo estado, como se estivesse na presença de um espectro.

O uso da silhueta, também é algo recorrente em suas produções, podendo-se verificar sua exploração, conforme pontuado por Salles, na presença de inúmeros desses desenhos nos livros do artista, compondo o que a autora chama de um “espaço de elaboração e maturação”, com repetições de figuras a fim de testar as suas possibilidades composicionais (Salles, 2001, p. 100). As imagens são obtidas tanto de fontes eruditas da história da arte, quanto da cultura popular (Fernandes, 1997, p. 1), sendo retiradas de seu contexto e, assim, irradiando novos significados, relações poéticas e materiais, como no caso da mãe de Whistler.

Outra característica interessante nas citações a trabalhos de outros artistas feitas por Senise, é o uso de silhuetas de maneira não literal. Este elemento, juntamente com outros, como as marcas do solo, os vestígios dos pregos e as manchas construídas, contribuem para o reforçar do mistério. Conforme pontuado por Mosqueira (2019, p. 73): “É o mistério que nos move poeticamente”, e é nele que, segundo o autor, Senise encontrara um percurso profícuo para desenvolver seu fazer artístico. Deste modo, as camadas poéticas que corporificam as texturas das superfícies de Senise, recebem novos estratos à medida que se relacionam com o espectador e sua tentativa de decifrá-las.

Assim como a figura da mãe se apresenta suspensa, como se estivesse flutuando no meio do quadro, também ficam suspensos os possíveis questionamentos dos observadores sobre o que ou quem seria a estranha silhueta, envolta nessa atmosfera espectral, quase de sonho. Um possível sentimento nostálgico que a obra de James Whistler transmitiria, adensa-se na produção de Senise ao ganhar uma dimensão de ausência, de perda e luto. A origem da figura utilizada pelo artista se mantém distante, encoberta pelo ambiente de mistério por ele criado. Senise desloca a mãe do artista, de seu universo de significações original, conferindo-lhe novas possibilidades de simbolismos e interpretações.

Em 1993, dando continuidade às explorações com a imagem da mãe e compondo uma série, Senise produziu a obra “Despacho” (1993), na qual duas figuras da mãe de Whistler se confrontam, uma diante da outra, num diálogo silencioso (Asbury, 2011, p. 32). A duplicação da mãe preenche sua solidão, ao

mesmo tempo que a torna mais espessa. No mesmo ano Senise focalizou os pés das silhuetas, formando uma composição, “Sem título” (1993), em que a figura desaparece dando lugar ao que parece ser a silhueta de um vaso (Asbury, 2011, p. 33). O artista menciona seu desejo de trabalhar com as qualidades da imagem feita por Whistler, expandindo-a até o presente, e neste movimento distanciando-a cada vez mais de sua fonte, até que a mãe desapareça (Senise, 2006, p. 39). Ao abordar a analogia da mesa de bilhar, feita por David Hume, Baxandall (2006, p. 105) discorre sobre a visão do artista contemporâneo como a bola branca, que ao atingir as demais bolas, representativas de artistas passados, estaria impulsionando-as, o que corresponde a intenção de Senise de estender a obra de Whistler ao contemporâneo.

Outra produção que guarda uma interessante relação com o imaginário do artista, é a série de três obras intituladas “Bumerangue” (1994), cada uma representando diferentes trajetórias dos voos de bumerangues (Ruggeri, 2013, p. 56). Em seus cadernos, Senise teria anotado um sonho em que um avião, ao fazer manobras aproximando-se do mar repleto de embarcações, acaba se tornando um bumerangue (Salles, 2003, p. 94-95). Salles (2003, p. 95) aponta para a possibilidade desse sonho ter sido a inspiração para essa série de trabalhos, considerando a recorrência da representação das linhas de trajeteto do bumerangue em seus livros, próximos à representação feita nas obras.

Para realizar tal composição, foi utilizada mais uma vez a oxidação dos pregos, acelerada pelo uso de água, enquanto eram colocados sobre uma tela previamente pintada de branco (Anjos, 2005, n.p.). Com os filetes de ferrugem impressos na tela, construía-se o voo, formando uma linha abstrata que parte e se encerra no mesmo ponto (Ruggeri, 2013, p. 56). O caminho traçado guarda, ainda, uma interessante relação com o próprio prego, pois este também produz um trajeto em seu processo de decomposição. Neste sentido, ambas representações tratam sobre presenças ausentes. Não é possível visualizar o bumerangue ou os pregos, suas existências nos são apontadas apenas pelos rastros que deixam, suas memórias. Senise menciona tratarem-se de obras que proporcionam uma diversidade de leituras, todas de igual relevância, seja a história do trajeto, a história da oxidação, ou do tempo em seu aspecto cíclico, uma forma de refletir sobre a arte, pintura ou mesmo o ciclo da vida (Senise, 2006, p. 25).

É possível ainda, tecer uma relação entre essas obras e o ato de observar as nuvens no céu na tentativa de encontrar formas reconhecíveis. Os desenhos do voo parecem apontar para representações de figuras, possivelmente incentivando aquele que aprecia a obra a fazer esse mesmo movimento de encontrar imagens que lhe sejam familiares. O título “bumerangue”, por sua vez, é capaz de causar uma curiosa relação com a imagem visualizada, ao se procurar compreender como uma silhueta abstrata se relaciona com esse objeto, assim como a tentativa de compreender o desenho do suposto chapéu no livro “O Pequeno Príncipe” (Saint-Exupéry, 1996, p. 7-9).

O artista menciona em seus livros que seu fazer artístico tem por objetivo transmitir uma história, uma impressão (Salles, 2001, p. 107). Segundo Salles (2003, p. 96), suas anotações trazem a preocupação de comunicar-se com o espectador, considerando, a autora, estar implícita a presença do público em sua trajetória criativa. Marcos Silveira Mello (2010, p. 19) aponta para a questão de que à medida que o artista retira elementos de suas composições, o público é mais instigado a preencher as lacunas.

Uma série feita por Senise, que apresenta essa redução de componentes, apontando para o seu distanciamento de uma figuração mais evidente (Name, 2015, p. 163), com o realce do mistério como também visto em “Bumerangue” (1994), é a série “Ela que não está” (1994). Trata-se de 5 trabalhos em que o artista, utilizando limalha de ferro e verniz asa de barata, repete um mesmo formato simétrico, de dimensões retangulares, pairando no centro da composição, diferenciando-se, em cada tela pelas texturas e machas de seus contornos e nas relações de contraste com o fundo (Pedrosa, 1994, não paginado; Ruggeri, 2013, p. 52). A figura se reporta ao afresco “A Morte de São Francisco” (1325), pintado por Giotto di Bondone na capela da Igreja de Santa Croce em Florença na Itália (Ruggeri, 2013, p. 52), o qual representa o momento da morte do Santo, prostrado em uma cama, rodeado por diversos personagens consternados por sua perda (Pedrosa, 1994, n.p.).

Novamente o artista trata sobre ausência, presença e memória, uma vez que a silhueta por ele representada é a reprodução dos espaços vazios presentes na pintura após recentes restaurações (Ades, 1998, p. 21-22). Como forma de proteção contra a peste a capela, no século XVII, foi caiada, tendo sido construídas tumbas nas paredes dos afrescos (Ades, 1998, p. 21). Dois séculos

depois, com a remoção destas, restaram espaços vazios no afresco, os quais foram restaurados (Ruggeri, 2013, p. 52), para em 1950, com uma nova política de restauro, serem novamente deixados sem pintura, exibindo a estranha forma reproduzida por Senise (Ades, 1998, p. 21-22).

Sua referência trata sobre aquilo que falta, o que não pode mais ser visto, a forma que não representa a pintura em si, mas o vazio que denuncia sua incompletude, numa curiosa relação com o trabalho daquele que de acordo com Daniela Name (2015, p. 164) é visto como o primeiro dos pintores ocidentais. A pintura de Giotto é deixada de lado para se enfatizar outras formas e relações, como a interpretação de se tratar da silhueta de uma casa, de uma composição arquitetônica ou o sudário de Giotto (Pedrosa, 1994, n.p.).

A série de Senise traz novas camadas de significação ao afresco, ao nos fazer refletir sobre a perda em diferentes dimensões: A perda de parte da obra original que a silhueta da tumba representa, quando em determinado período a tampou (Ades, 1998, p. 22); a perda representada no próprio afresco da morte de São Francisco (Ruggeri, 2013, p. 52); assim como a perda de vidas humanas.

Segundo Ruggeri, Senise costura no presente três temporalidades por ele condensadas: o momento da morte de São Francisco, o período em que as tumbas foram edificadas, e a época dos restauros (Ruggeri, 2013, p. 52). Uma representação simbólica das memórias do tempo. Mosqueira (2019, p. 93) menciona que esta talvez seja a série de Senise onde estão mais evidenciados os temas da morte e vestígios.

Em suas anotações sobre a referida série, Senise demonstra uma preocupação com a construção da imagem, por não alcançar a visualidade que pretendia, para, depois de algum tempo, descrever a resolução de suas inquietações ao perceber que sua problemática estava no tratamento do fundo (Salles, 2001, p. 111-112). A figura, deslocada de seu contexto original, passando a flutuar nas composições do artista carioca, adquire um aspecto enigmático, possibilitador de diversas leituras.

Como as chama em suas notas, de “casinhas” (Salles, 2001, p. 111-112), as silhuetas podem ser interpretadas como tal, ou como uma planta baixa de alguma edificação, ou mesmo uma caixa tampada, guardando os segredos daquela que não se encontra no momento, e que talvez não retorne mais. A mesma relação entre título e imagem, percebida em “Bumerangue” (1994), pode

ser aplicada em “Ela que não está” (1994) fazendo o espectador indagar quem seria ela? Porque não está? Onde está? E qual sua relação com a estranha figura. “Nesse espaço sem solo ‘entre’ a palavra e a imagem, acontece o devaneio do pintor e do espectador” (Ruggeri, 2013, p. 68). Novamente tem-se um convite a quem observar o trabalho, de preencher as peças do quebra-cabeça, conferindo uma nova narrativa à imagem.

Em se tratando da suposta representação da casa e de espaços arquitetônicos (uma constante em sua produção), a obra “Casa” (2005), traz uma interessante relação com o uso das monotipias do chão e a incorporação do acaso. Dentre seu arquivo de impressões de pisos, Senise se deparou com uma outra forma de sudário, um tecido que apresentava, além da captação do solo, uma mancha quase simétrica por toda sua extensão, feita por uma goteira presente no local de seu armazenamento (Ruggeri, 2013, p. 70).

Esse pano o levou a utilizar a fotografia de uma casa de madeira espelhada em um lago, como base para sua composição (Anjos, 2005, p. 6). Sobre o referido tecido, então, passa a proceder com a colagem de recortes de outras monotipias de pisos, construindo o que seriam as vigas da estrutura de uma casa, vista de baixo para cima, como se entrássemos na construção, ainda em fase inicial, e olhássemos para onde seria o teto, verificando os recortes representativos das tábuas de madeira e, ao fundo, o pano com a mancha, retratando o céu e suas nuvens, ou seu espelhamento numa superfície líquida (Anjos, 2005, p. 6).

Faz-se possível a leitura de “Casa” (2005) como a construção feita pelo artista, de um abrigo para o universo poético e imaginário não apenas seu, mas também do espectador. Segundo Gaston Bachelard (2008, p. 200) a casa seria o nosso primeiro universo, servindo como morada aos nossos devaneios e protetora de nossos sonhos (Bachelard, 2008, p. 201). O artista deixa sua casa exposta, desnuda, suas estruturas nos recebem e nos acolhem. Ao visualizar a obra, sentimos estar em seu interior, permitindo-nos devanear e permear o universo poético do artista a partir do nosso próprio imaginário.

O contraste entre a geometria rígida da estrutura da casa e as sinuosas formas das manchas do fundo, de acordo com Ruggeri (2013, p. 72), apontam para duas instâncias: da atividade humana e da atividade da natureza. Existe um ritmo formado pela ação da água na impressão de base, que se repete na

estrutura feita a partir dos recortes e colagens, como se a casa fosse construída seguindo o fluxo do que seriam as nuvens (as manchas da água). Deste modo, Ruggeri menciona que o sentido da obra seria obtido na relação de indivisibilidade e permeabilidade formada entre o que é elaborado na superfície e o que é representado (Ruggeri, 2013, p. 73).

Agnaldo Farias (2002, p. 4) ressalta que o silêncio parece ser o tema das produções de Senise, as quais retratam ambientes arquitetônicos. Silêncio este quebrado pelos ruídos das marcas que compõe a obra, provenientes das impressões do chão, e que evidenciam presenças passadas. Existe uma captação não apenas das sujidades, mas igualmente da energia proveniente das vivências que ali estiveram (Mosqueira, 2019, p. 85).

A última obra a ser abordada traz uma operação diferente, apresentando alguns interessantes desdobramentos poéticos e práticos, ainda conectado aos temas que lhe são caros de memória, ausências e presenças e uso de vestígios. Em seu trabalho intitulado “Eva” (2009-2020), Senise adensa a noção de retirada de elementos, exigindo uma maior participação do público na construção das camadas de interpretações. O artista fora convidado a participar do programa de exposições do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), ocorrido entre 2009 e 2010 (Albuquerque, 2010, p. 5). A proposta expositiva previa o convite de artistas renomados e uma seleção de outros artistas, por meio de um edital, para participarem de exposições individuais no local e, no caso dos convidados, elaborar *site-specifics*, obras que dialogassem com o espaço e vivências do CCSP (Albuquerque, 2010, p. 5).

Senise, ao elaborar sua primeira intervenção, propôs um trabalho que extrapolava sua exploração no plano, para alcançar a tridimensionalidade. No próprio espaço, o artista instalou um estande, uma pequena fábrica, na qual seu assistente produzia tijolos a partir de material reciclado (Alves, 2010, p. 9). Os tijolos eram, então, utilizados pelo artista durante os 4 meses do período expositivo para erguer paredes ao redor da escultura do artista Victor Brecheret, intitulada “Eva” (1919) - localizada na entrada principal do CCSP -, até que ela desaparecesse “completamente” (Ruggeri, 2013, p. 80).

Os tijolos tinham como matéria prima convites, *folders* e materiais de divulgações produzidos pelo próprio CCSP e que tratavam sobre eventos por ele promovidos (Ruggeri, 2013, p. 80). No processo de reciclagem e produção, que

implicava no apagamento das informações do universo da arte, era utilizada uma mistura de cola e gesso (Ruggeri, 2013, p. 80). A operação de gradualmente estabelecer a ausência de “Eva” era testemunhada pelo público (Alves, 2010, p. 10). O espaço emprestava sua própria história e memórias ao artista, que ao serem apagadas na construção do volume e materialização da ausência, entregava ao público a missão de dar ao local uma nova narrativa. Conforme pontuado por Ruggeri:

Ao apropriar-se da escultura de Brecheret e dos objetos que circulam na mídia para que o público acesse as obras, reúne a memória da história da arte com a memória da instituição, a produção histórica com a produção contemporânea, encobre a história e recicla o presente, instigando o espectador sobre a presença e a ausência da arte e de sua história em nossa formação e em nosso imaginário. (Ruggeri, 2013, p. 80)

Pelo trabalho ser realizado diante do público, o artista carioca tinha a oportunidade de entrar em contato com as várias apreensões e devaneios em relação à obra (Senise, 2012, p. 88). Muitos acreditavam que os tijolos eram feitos de mármore, o mesmo material da escultura de Brecheret; também houve aqueles que considerassem que o artista estava tampando a nudez da “Eva” (1919); e outro que interpretara como a construção de um embate entre o contemporâneo (trabalho de Senise) e o moderno (escultura de Brecheret) (Senise, 2012, p. 88). Sobre esta última leitura Senise discordara, entendendo não haver uma oposição, mas sim um enaltecimento ao focar as atenções do público à escultura de Brecheret (Senise, 2012, p. 88). Ainda, foi constatado por um espectador algo que não ocorrera ao artista, de que o olhar da escultura se direcionava para a pequena fábrica, numa relação entre o ser aprisionado e seu aprisionador (Senise, 2012, p. 111). A ideia seria de construir um volume com características escultóricas, cujas arestas rígidas contrastariam com as sinuosas curvas da “Eva” (1919) de Brecheret (Senise, 2012, p. 111).

Assim, à obra de Brecheret e ao trabalho de Senise eram adicionadas camadas de significados e, igualmente, ao próprio espaço expositivo e sua história. A escultura que talvez não despertasse mais a atenção daqueles que por ali passavam, na ação promovida por Senise de seu “apagamento”, passou a ser evidenciada. A exclusão das informações da arte, por sua vez, possuía, como pontuado pelo artista, uma conotação política e se constituía no inverso de

sua operação com as monotípias, nas quais o material é extraído para ser fixado em outro suporte (Senise, 2012, p. 111-112).

Senise menciona o fato de não conseguir abranger todas as instâncias de suas obras, o que considera positivo, pelo fato de os próprios trabalhos colocarem-se na posição de mediadores entre o observador e aquilo que ele desconhece, possibilitando o surgimento de novos sentidos (Senise, 2012, p. 109).

Considerações Finais

Desde o início de sua trajetória, muito informada pelo retorno à pintura e pelo contexto social vivenciado, já era possível perceber alguns dos aspectos poéticos que se sedimentariam com o desdobrar de seus procedimentos artísticos. Em “Sansão” (1984), pintura de expressivos traços inspirados no neoexpressionismo de Markus Lüpertz, já se evidenciava o caráter instigador das imagens construídas pelo artista e as interessantes relações que constituiria com os espaços por ele habitados. Com a incorporação do acidente ocorrido em seu ateliê e o abandono do pincel, Senise passou a explorar cada vez mais diferentes materialidades e a compor o seu universo imaginativo, abordando o mistério, a memória, ausências e presenças e questões relacionadas à temporalidade.

As impressões no chão conferiram-lhe o adensamento poético enunciado em sua concepção do “Sudário-memória”, o qual passa a se relacionar com diversas obras e operações, como a oxidação dos pregos. Em “Casa” (2005), é possível perceber a incorporação do acaso em duas instâncias, tanto nas monotípias do chão, quanto na mancha formada pela água e como essa composição estabelece esse contraste entre opostos: fluidez e rigidez, ação humana e ação natural, memórias de outras vivências e de outros elementos.

Seu trabalho lida com os vestígios e as lembranças por eles deixadas, construindo histórias e narrativas, tanto a partir de sua própria proposição, quanto pelo auxílio das camadas adicionadas pelos espectadores. “Retrato da mãe do artista” (1992) traz o elemento da silhueta, ainda mantendo uma atmosfera misteriosa que não deixa evidente sua origem, ao ser composta pelos

dois sudários: do solo e do percurso do prego. Ao mesmo tempo que o prego e as vivências que percorreram o solo se fazem presentes pelos rastros que deixam (extratos de sua história), também denunciam sua falta.

Em obras como “Bumerangue” (1994), “Ela que não está” (1994) e “Eva” (2009-2010), pode-se perceber que quanto mais seus trabalhos se estruturam com poucos elementos, mais o público é convidado e instigado a participar, a propor novas leituras, adicionando peças ao quebra-cabeça enigmático construído por Senise. Referidas obras também guardam uma forte conexão com a relação entre presenças e ausências, entre o que é visto e o que se oculta. “Bumerangue” (1994), por sua vez, estabelece uma interessante leitura com relação a trajetória dos objetos, no caso a trajetória feita pelo bumerangue no ar, contata pelo percurso feito pelo prego em decomposição.

“Ela que não está” (1994) apresenta uma silhueta pouco reconhecível, que permite diversas divagações, considerando-se uma casa, uma planta baixa, uma caixa, ou outras visualizações. Sua verdadeira forma resta ausente, lhe faltam as cores e elementos do afresco de Giotto em seu entorno para reforçar que esta figura não ilustra a forma de algo, mas o vazio. “Eva” (2009-2010), por sua vez, parte do vazio, do apagamento da história da arte e da instituição, para compor um volume que pretende desaparecer com a escultura. Porém, ao mesmo tempo que o volume construído por Senise esconde, ele também enfatiza a existência. Temos as duas instâncias de “Eva” (1919), uma presença ausente, ou ausência presente. “Testemunhamos o ‘não estar’ ‘ainda estando’. O duplo estado de Eva” (Ruggeri, 2013, p. 27).

Por meio da análise desses seis trabalhos do artista, foi possível visualizar aspectos importantes de seu universo imaginário e a presença constante dos temas que lhe são habituais. Questões que mesmo em visualidades e materialidades muito distintas, decorrentes das constantes e intensas explorações práticas por ele realizadas, fazem-se presentes, pois compõe o seu campo poético.

Do mesmo modo, é possível perceber a relevante relação que suas produções constroem com o imaginário do público, possibilitando diversas camadas de leitura. É interessante verificar que em sua primeira proposição de intervenção, em razão da obra se construir no decorrer do tempo, ao artista é possibilitado o acesso a esses diferentes entendimentos, tornando possível

experienciar a ocorrência constante do entrelaçar de seus imaginários com o dos espectadores.

REFERÊNCIAS

ADES, D. Daniel Senise: Vestígios. *In*: MESQUITA, I.; ADES, D.; PÉREZ-BARREIRO, G. **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 17-26.

ALBUQUERQUE, F. Memória e difusão. *In*: **PROGRAMA de Exposições Centro Cultural de São Paulo**. São Paulo: CCSP, 2010. Catálogo. p. 5.

ALVES, C. A matéria do espaço. *In*: **PROGRAMA de Exposições Centro Cultural de São Paulo**. São Paulo: CCSP, 2010. Catálogo. p. 9.

ANJOS, M. Sobre a Necessidade da Pintura. **Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães**. Recife, 2005. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/sobre-a-necessidade-da-pintura/>. Acesso em: 28 de jul. 2022.

ASBURY, M. Daniel Senise, 2892: entre o ser e o nada, o espectador. Tradução: Ana Carolina Azevedo. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 18, n. 31, p. 31-40, nov. 2011.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANONGIA, L. **Anos 80: Embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

COCCHIARELLI, F. Daniel Senise: Conquistando o volume. **Revista Galeria**, n. 13, p. 60-67, 1989.

CORPAS, F. Atravessamentos e outros destinos: A pintura como Resto. *In*: **Quase Aqui: Daniel Senise**. São Paulo: Associação para o Patronato Contemporâneo, 2018. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/atravessamentos-e-outros-destinos-a-pintura-como-resto/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

FARIAS, A. **80/90 anos: Um retrato em 3x4 a cores**. *In*: INSTITUTO TOMIE OHTAKE. 80/90, modernos, pós-modernos, etc. São Paulo, 2009. Catálogo de exposição. p. 17-85.

FARIAS, A. The Piano Factory. *In*: FARIAS, A.; OMAR, A. **Daniel Senise**. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo: Editora Codex, 2002. Catálogo de exposição, p. 4-14.

FERNANDES, J. C. Notas de um sobrevivente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 set. de 1998. Exposições, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 16 de setembro de 1999. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

FREITAS, A. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, n. 34, p. 03-21, 2004.

IOVINO, M. Territórios de infinitude. *In*: IOVINO, M.; FERREIRA, G. **Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise**. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2011. p. 19-35.

MELLO, M. S. Na presença de ausentes. *In*: **DANIEL Senise: XXIX Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 10-23.

MESQUITA, I. Territórios dos sentidos. *In*: MESQUITA, I.; ADES, D.; BARREIRO-PÉREZ, G. **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 9-16.

MORAIS, F. Inquestionável **vocação** para a pintura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1992. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

MORAIS, F. Senise arranca cristais e ilumina o podium. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1986. Artes plásticas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

MOSQUEIRA, B. Daniel Senise. *In*: GALERIA PAULO DARZÉ. **Daniel Senise - Museu do Recôncavo**. Salvador, 2019. Catálogo de exposição. p. 65-100.

NAME, D. Daniel Senise: Pintura como abrigo da imagem. **Revista Poiesis**, n. 26, p. 161-174, dez. 2015. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p26/p26-6-artigos-2-daniela-name.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023.

OBRA de Senise sobrevive. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 set. 1997, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 03 de setembro de 1997. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

PEDREIRA, A. (org.). **Arte em Diálogo: Criação, produção, processos....** 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

PEDROSA, I. **Daniel Senise**. Thomas Cohn Arte Contemporânea, São Paulo, 1994. Catálogo. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/daniel-senise/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

PEDROSA, J. A geração que veio para ficar. *In: Daniel Senise*. [S. l.]: [s.n.], [s.d.], p. 29-32, p. 31. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de revista, Pasta a/v 4.5 BR, [s. d.]. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

RIANI, M. Sob o signo da contemporaneidade: Daniel Senise inaugura hoje na Thomas Cohn a centésima exposição da galeria de Ipanema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1996. Caderno B, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

RUGGERI, M. C. D. **Daniel Senise**. 1. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013. (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, v. 22).

SAINT-EXUPÉRY, A. **O pequeno príncipe**. Tradução: Dom Marcos Barbosa. 44. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

SALLES, C. A. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 1, p. 89-107, dez. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2915/3605>. Acesso em: 11 maio 2023.

SALLES, C. A. Livros de Daniel Senise. **Manuscrita**: Revista De Crítica Genética, São Paulo, v. 1, n.1, p. 98-118, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177477/164511>. Acesso em: 11 maio 2023.

SENISE, D. Daniel Senise. *In: QUEIROZ, T; FATORELLI, J. (org.). Cadernos EAV 2010: Encontro com artistas*. Rio de Janeiro: EAV, 2012. p. 70-121.

SENISE, D. Entrevista a Agnaldo Farias. *In: MUSEU Oscar Niemeyer. Mostra Daniel Senise 2000-2006*. Curitiba, 2006. Catálogo de exposição. p. 6-39.

Recebido: 13/03/2024

Aceito: 04/04/2024